MUZYKA I ŚPIEW

MIESIĘCZNIK ARTYSTYCZNY

POŚWIĘCONY SPRAWOM MUZYCZNYM I ZAWODOWYM.

Nr. 62. Kraków, Maj 1926. Rok VIII.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRENUMERATA CAŁOROCZNA ZŁ. 7·—, PÓŁROCZNA ZŁ. 4·—.

Konto P. K. O. 400.883.

Wszelką korespondencyę i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem: ROMAN FEREK KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA 11, „GŁOS NARODU".

Konto P. K. O. 400.883.

B. RACZYŃSKI.

Dzieje krakowskiej kultury muzycznej od r. 1890.

(Wspomnienia).

Trzydzieści sześć lat, w tym czasookresie dziesięć lat wojny, to nie bagatela! Podziały się w tym czasie różne dziwności! Na świecie, oczywista, muzyczny światek krakowski, chociaż mocno oddalony od wielkiego świata, przeżył też swoje dni „chmurne i górne", aż doszedł do dzisiejszego... jakby to określić, bytu, czy niebytu? Wspomnienia moje nie mają na celu spisania historji kultury muzycznej ostatnich lat 40-tu, nie chcę operować aparatem „naukowym" (w tym wypadku zresztą nie trudnym), nie biorę odpowiedzialności za ścisłość dat, cały ten aparat pozostawiam naszym historykom.

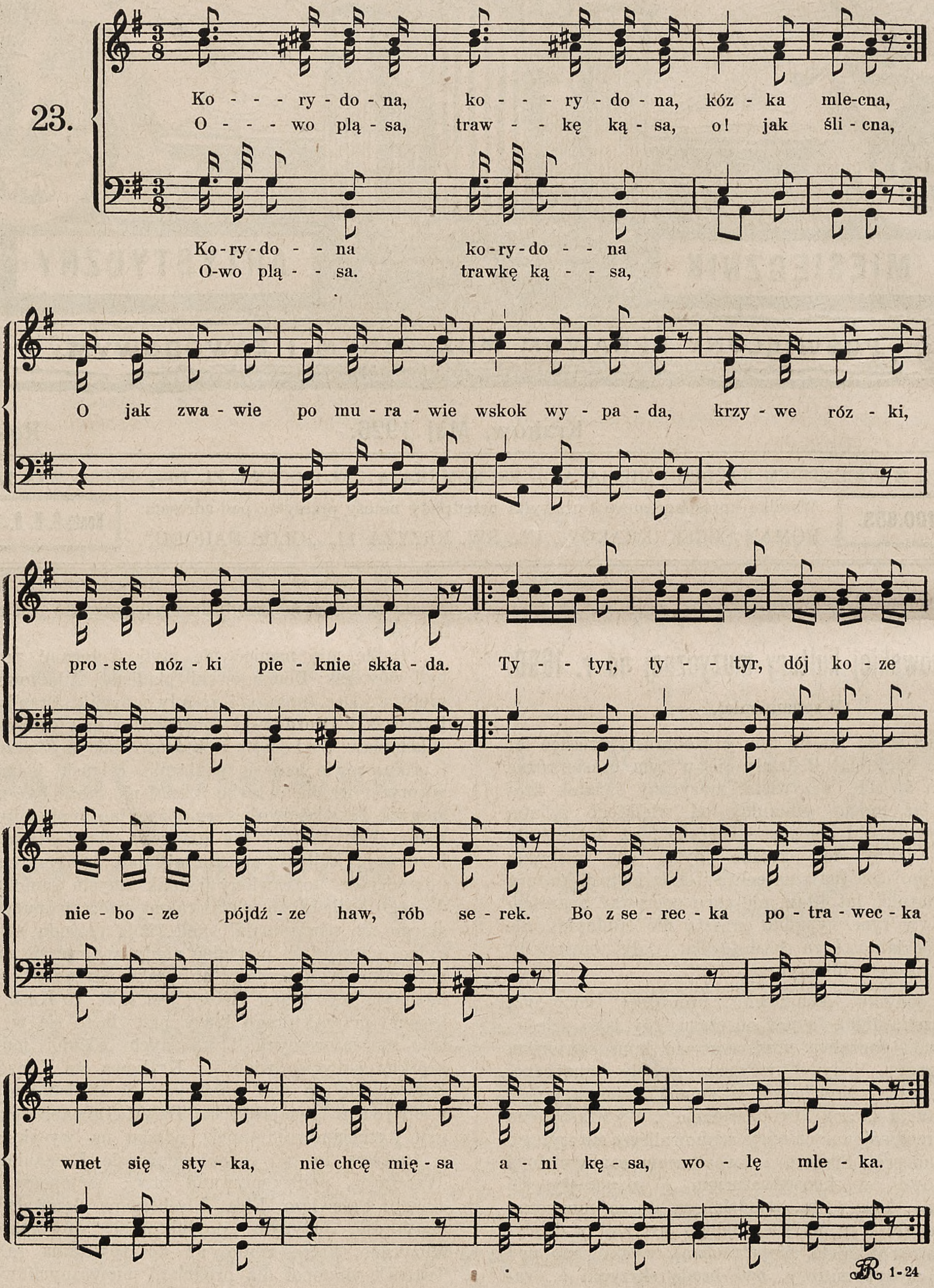
Pragnę jedynie odmalować atmosferę muzyczną Krakowa od roku 1890, to jest od czasu, gdy jako dziesięcioletni chłopak, zacząłem uczęszczać do konserwatorjum Tow. Muzycznego, jedynej wówczas szkoły muzycznej w Krakowie, która mieściła się w domu Drobnera (gdzie dzisiaj restauracja zwana „Drobnerjonem"). Wystraszonego chłopca (my przedwojenni chłopcy szanowaliśmy autorytety) zaprezentowano prof. Singerowi ówczesnemu nauczycielowi gry skrzypcowej w konserwatorjum i rozpoczęły się pierwsze lekcje. Oczywista, młodziencza dusza muzyczna gorzała do muzyki a tu, wzięto młodego „artystę" w dyscyplinę (dzisiaj to rozumiem, niepotrzebną), wpakowano pod prawą pachę zeszyt nutowy, pod brodę skrzypki i... zaczęły się ciężkie dni i tygodnie. Zapewne, ten proceder uczenia był fizycznie już przestarzałym, ale moralnie działał skutecznie, wprawiając młodą duszę w rzemiosło, przekonywując, że rzemiosło muzyczne, nie jest rzeczą małą ani błahą.

O ile mię pamięć nie myli kolegami prof. Singera byli wówczas: Domaniewski (pianista), Adamowski (wiolencelista), Dec (organy i zasady muzyki), Brandys, Szopski, Barabasz i Drozdowski (pianiści), a nad całością królował Władysław Żeleński, którego tak my uczniowie, jak i profesorowie bali się panicznie. Żeleński jednak posiadał autorytet wielki, o jakim dzisiaj nie może być mowy. Inna sprawa, że właściwości organizacyjne znakomitego kompozytora były fatalne, tak dla rozwoju konserwatorjum, jak i rozwoju kultury muzycznej, nad któremi ciążył wielki kompozytor, pozbawiony jednak zmysłu samokrytycznego do tego stopnia, że wielki talent twórczy muzyczny Żeleńskiego nie uświadamiał sobie, iż z powodu swej dystrakcyjnej natury nie powinien nigdy znaleźć się na estradzie, ani jako wykonawca, ani jako dyrygent. Rezultatem ujemnym tego stanu rzeczy, jest fakt, że Krak. Konserwatorjum przez którego klasy przewinęło się w tym czasie tylu utalentowanych i uznanych później muzyków, po krótkim pobycie „wiało" z Krakowa że Konserwartorjum Krakowskie nie może poszczycić się ani jednym nazwiskiem ukończonego kompozytora. Dzięki Domaniewskiemu klasa gry fortepianowej stanęła odrazu na wysokim poziomie, a tradycja ta, po przeniesieniu się Domaniewskiego do Warszawy, podtrzymywana przez następców Domaniewskiego: Lalewicza, Ebla, Elsebergera dotrwała do dzisiejszych dni. Jedynym „produktorem" wówczas było Tow. Muzyczne, które miało, aż do powstania sali „Starego Teatru", monopol dla produkcji muzycznych w Krakowie. Sala Saska, a potem sala „Sokoła", dobrze pamiętają te czasy związane z tradycją „koncertów historycznych", amatorską orkiestrę, złożoną z amatorów muzyków i ucz-

Pieśni ludowe według zbiorów Oskara Kolberga, na chór męski

opracował KAZIMIERZ GARBUSIŃSKI. (Ciąg dalszy).

Kózka.



niów konserwatorjum. Próby odbywały się w sali „redutowej“ (w Starym Teatrze).

Jako już więcej zaawansowany uczeń doznałem i ja tego zaszczytu, że zasiadłem pewnego dnia, jako uczestnik orkiestry Tow. Muzycznego w próbie. Cóż to były za emocje, jakie przygotowania na lekcjach z prof. Singerem, nad głosem swoim i jakie przerażenie, gdy orkiestra dawnego 56 p. p. zaczęła „ryczeć“ na puzonach. Oczywista, zgubiłem się zupełnie. Obok mnie siedzący jakiś amator, sędzia czy kupiec, zapytuje mnie: „Czy Pan już skończył? Ja mam jeszcze dwie stronice do grania“. Stropiłem się niezmiernie, a co najciekawsze, że do dnia dzisiejszego nie wiem, kto z nas miał słuszność, ja, czy on. Próbowaliśmy ostatni „krzyk nowości“ Griega Suitę. Boże kochany, nikt nic nie wiedział, łącznie z kapelmistrzem. A jednak wszystko wyrównywał zapał, o jakim dzisiaj nikt nie może mieć wyobrażenia. Konserwatorjum urządzało od czasu do czasu wieczory kameralne, a nawet (czyż do wiary!) miało własny kwartet smyczkowy (Singer, Ostrowski, Stingel, zdaje mi się Michnik).

W tym czasie nie istniał jeszcze Instytut Muzyczny, a muzyka kameralna, której kultywowanie w Krakowie miało dawną tradycję, chowała się po prywatnych salonach obywatelstwa krakowskiego (Hocków, Umlaufów, Wójcikiewiczów i Pareńskich). Tak, jak dzisiaj modnym jest dancing, tak wówczas rozrywką obywatelstwa krakowskiego były wieczory kwartetowe, tria, w ostateczności sonatowe. Oczywista, nie chcę przez to przekręcać prawdy, że nie grano też obok w karty, broń Boże, ale pragnę zaznaczyć, że jednakże dzisiaj trudnoby w Krakowie znaleść ten rozkwit muzyki domowej (kameralnej), jak przed laty czterdziestu! Wystarczy chyba fakt, że sam słyszałem w jednym z domów krakowskich frotera, który nucąc frazy pierwszego Allegra pierwszego kwartetu Beethovena, dodawał sobie w ten sposób „ducha“ do swej rytmicznej pracy.

Dużą też rolę w ówczesnym światku muzycznym odgrywała krakowska „Lutnia“ z niezmordowanym ś. p. dyrygentem Steibeltem na czele. Steibelt wprawdzie nie reprezentował wiedzę muzyczną, ale niestrudzony zapał, jakżesz często gaszony typowo polskim nietwórczym krytycyzmem: „Dlaczego właśnie Steibelt, a nie kto inny jest dyrektorem Lutni“. Trzecim czynnikiem „oficjalnym“ był Jan Nepomucen Hock, kapelmistrz 13 p. p. Hock jednakże, patrząc z perspektywy 40-letniej, był wówczas najwybitniejszym zawodowcem. Uczeń Dworzaka, sam doskonały ensemblista kwartetowy, oraz dzielny kapelmistrz najlepszej wówczas orkiestry pułku 13 (krakowskich dzieci), chciał wiele działać dla kultury muzycznej Krakowa. Niestety, przeszkadzano mu na każdym kroku, może nigdy już na gruncie krakowskim nie będzie takich zawiści, intryg i zamętu w świecie muzycznym, jaki panował przed laty czterdziestu. Wydobywano z lamusu wszelką broń, łącznie z nutą patrjotyczną, aby tylko „utrącić“ Hocka, raz jeszcze zaznaczam, wybitnego fachowca, a na gruncie krakowskim wprost opatrznościowego. Niestety, jak zawsze u nas, na każdem polu, tak i w tej dziedzinie, osobiste ambicyjki, koteryjki, a w gruncie rzeczy walka o dobre, intratne lekcje, mieszała krakowską muzyczną kadź. Dzisiaj widzę to i rozumiem, że w innych warunkach mógł Hock naprawdę posunąć kulturę muzyczną Krakowa daleko wyżej, widzę, że brakło ówczesnemu Krakowowi muzycznemu osobistości z poza świata muzycznego, któraby potrafiła skupić produkcyjną siłę muzyczną Krakowa w jedno łożysko.

Mógł był to uczynić Żeleński, gdyby posiadał inne kwalifikacje ludzko-organizacyjne. Niestety tych wielki twórca nie posiadał zupełnie, owszem nawet wręcz przeciwnie, był raczej w organizacyjnym życiu muzycznym Krakowa czynnikiem rozkładającym, czego oczywista nie można brać wielkiemu kompozytorowi za złe, był bowiem zapatrzonym tylko i wyłącznie w swoją twórczość, od której zaczynał się i na której kończył jego świat muzyczny. Tak zatem pierwszy okres moich młodocianych wspomnień muzycznych z przed lat trzydziestu w Krakowie realizuje się w trzech organizacjach produkcyjno-muzycznych: 1) Tow. Muzycznego z dyr. Wiktorem Barabaszem, 2) „Lutni“ z dyr. Steibeltem i 3) Janem Nepomucenem Hockiem, kapelmistrzem orkiestry wojskowej 13 p. p. Czwartym czynnikiem kulturalno-muzycznym była szkoła muzyczna Tow. Muzycznego, pod firmą „Konserwatorjum“, którego dyr. był Żeleński.

Oprócz wymienionych zawodowych instytucyj produkowało się publicznie kilku amatorów, którzy odgrywali znakomitą rolę w krzewieniu kultury muzycznej w Krakowie. Do nich należał przedewszystkiem pianista nie przeciętnej miary, Franciszek Bylicki. Bylicki nie był zawodowym muzykiem, wirtuozem w dzisiejszem znaczeniu, a jednak jego działalność amatorsko-artystyczna miała wiele stron dodatnich. Był to dyletant w najszlachetniejszem słowa tego znaczeniu, obdarzony wielką muzykalnością, człowiek nieprzeciętnej kultury, niestety nie obdarzony zdolnościami organizacyjnemi, dlatego też zamęt w światku muzycznym krakowskim przepływał obok niego. Do wglądnięcia społecznego w ten zamęcik nie miał Bylicki ani chęci, ani zdolności opanowania wzburzonych fal bajorka krakowsko-muzycznego. Obok wymienionych już instytucyj artystyczno-muzycznych wegetowała orkiestra amatorska „Harmonja“. Zdaje mi się, że założycielem tego zespołu był Dr Jordan, a w każdym razie wówczas duszą i prezesem był Dr Szeiter, lekarz, fizyk miejski. Jakie cele idealne miała „Harmonja“ nie potrafię powiedzieć, jej działalność na zewnątrz realizowała się w braniu udziału w obchodach patrjotycznych, prócz tego członkowie jej zarabiali grając na balach, weselach i t. p. Artystycznie „Harmonja“ nie przedstawiała żadnej siły atrakcyjnej, jako jednak placówka muzyczna odegrała swą rolę, szerząc kulturę muzyczną wśród szerokich warstw młodzieży terminatorskiej, ucząc darmo tę młodzież grania na instrumentach dętych i smyczkowych. Administracja tej instytucji była, dzięki Dr Szeitrowi, wzorowa, a walka „Harmonji“ z orkiestrami wojskowemi na polu zarobkowem, przeprowadzana w parlamencie austrjackim, intenzywna. Wielką rolę „rewolucji“ symfonicznej w Krakowie odegrała później „Harmonja“ w r. 1905.

W tym roku, roku rewolucji w Królestwie Polskiem, zjawił się w Krakowie, między innymi, licznymi wówczas uciekinierami z Królestwa, dyrektor Tow. Muzycznego w Łodzi, Górski. Górski, doskonały wiolonczelista kameralny, zjawił się pewnego dnia na wieczorze kwartetowym w domu państwa Pareńskich. Górski, zawodowy muzyk, dyrektor Łódzkiego Tow. Muzycznego, zaczął agitację wśród grona melomanów krakowskich za stworzeniem orkiestry symfonicznej w Krakowie. Kiedy wśród zamożnych sfer społeczeństwa krakowskiego idea ta zyskała aplauz, przystąpiono do reorganizacji „Harmonji“.

Reorganizacja została przeprowadzoną. Ówczesny prezydent miasta, ś. p. Leo, przeprowadził uchwałę Rady miejskiej, mocą której „Harmonja“ zdobyła placówkę zarobkową orkiestry antraktowej w Teatrze im. Juljusza Słowackiego. Austrjacka orkiestra wojskowa została usunięta z teatru. Ale zarobek ten nie wystarczał. Publiczność krakowska na koncerta symfoniczne (tak jak i dzisiaj) chodzić nie chciała, zdobycie na lato Krynicy okazało się nie-

osiągalnem. Po kilku więc koncertach symfonicznych, po kilku miesiącach wysiłków, Górski, zniechęcony atmosferą krakowską, wyjechał z Krakowa, a z chwilą, gdy jego brakło, inicjatora i kierownika artystycznego, „Harmonja" poczęła gasnąć. Nowy jej dyrygent p. Czyżowski miał jak najlepsze chęci, ale i na tem się skończyło. Szczątki tej przez Górskiego zreorganizowanej „Harmonji" utrzymały się jeszcze do wybuchu wojny i... „Harmonja" zamarła. Ciekawą jest rzeczą, co stało się z materjałem instrumentalnym i bibljotecznym po „Harmonji" zreformowanej? **Może apel mój skłoni kogoś do zabrania głosu w tej sprawie?**

Bez kwestji w reorganizacji „Harmonji" popełniono wiele niezręczności gospodarczych, bez kwestji brakowało przy tej reorganizacji kogoś doświadczonego, który potrafiłby uzgodnić „rozchody z przychodami" i całą akcję skierować na właściwe tory, lecz artystycznie dokonano dla kultury muzycznej Krakowa doniosłej sprawy, która, jakkolwiek nieudała ekonomicznie, czynem swoim oddziałała na przyszłość, stwarzając obecną orkiestrę symfoniczną Związku Muzyków. Że powstanie tej orkiestry w czasie wojny światowej zostało zapłodnione przez reorganizację „Harmonji" nie ulega dyskusji.

W tymże mniej więcej czasie zostaje ukończona przebudowa „Starego Teatru" i Kraków zyskuje salę koncertową, a Konserwatorjum odpowiednie pomieszczenie. Niestety, te dwa czynniki, reorganizacja „Harmonji" i rekonstrukcja „Starego Teatru", miały się stać grobem, w którym legło Krakowskie Tow. Muzyczne. Gwałtowne „przegrupowanie" się stosunków muzycznych w Krakowie wymagało też szybkiego „przegrupowania" kierownictwa artystycznego Tow. Muzycznego. Niestety, Tow. Muzyczne kroczyło utartym dawnym szlakiem, aż... salę koncertową, czyli warsztat pracy muzyki reprodukcyjnej, objął nowy dzierżawca p. Dropiowski, który po dwóch latach przekazał tę dzierżawę p. Trzcińskiemu (dzisiejszemu dyr. Teatru Jul. Słowackiego), po p. Trzcińskim objął salę w dzierżawę p. Bujański. Z chwilą, gdy Tow. Muzyczne salę koncertową wypuściło z ręki, musiało też zrezygnować z inicjatywy kierownictwa ruchem muzycznym w Krakowie. Dzierżawa sali przez przedsiębiorcę musi być (zupełnie słusznie) w pierwszej linji przedsiębiorstwem dochodowem, musi mieć napis nad drzwiami wchodowemi: „Rozchodzie, żyj z przychodem w zgodzie!"

O sztuce muzycznej, o jej kulturze, o obowiązkach krzewienia sztuki rodzimej nie może przedsiębiorca myśleć, on musi myśleć w pierwszej linji o tym towarze muzycznym, który mu niezawodnie przyniesie zysk. Organizacja społeczno-artystyczna, zasilana wkładkami członków, subwencjami i t. d., ma oczywista inne cele, a inne, rzecz jasna, musi mieć przedsiębiorca. Sprawa jest jasna i zrozumiała, nikt nie ma prawa wymagać od przedsiębiorcy „ofiar na ołtarzu sztuki", tak jak byłby potępienia godnym fakt, gdyby organizacja społeczna, jak np. Tow. Muzyczne, prowadziło swą działalność na wzór przedsiębiorstwa zarobkowego. Niestety, tych spraw nie rozumieją niektórzy sprawozdawcy muzyczni i na tym tle byliśmy świadkami publicznej dyskusji w prasie codziennej i na łamach „Muzyki i Śpiewu". Słowem, w chwili, gdy Tow. Muzyczne wypuściło ze swych zmartwiałych rąk salę koncertową, przez salę tę zaczęły płynąć znakomitości wirtuozowskie całego świata. Wysiłki artystyczne miejscowych organizacyj poczęły zanikać, nie mogąc oczywista konkurować z rynkiem wielkoświatowym. Nie ulega kwestji, że wymagania bywalców sali koncertowej wzrosły. Czy wzrosła też kultura muzyczna? Oto pytanie, na które odpowiedź jest trudna. Osobiście jestem zdania, że nie.

Wymagania, a kultura, są to dwie różne sprawy. Może ktoś na przykład łatwo nabrać wymagań zbytkownych w życiu codziennego bytowania, a mimo to pozostanie w kulturze umysłowej w miejscu, ba może się w niej nawet cofnąć i na odwrót, może ktoś być w życiu codziennem Diogenesem, któremu wystarcza beczka i kubek, a w kulturze duchowej posunąć się naprzód. Pozory kultury, a treść kulturalna, to dwie różne rzeczy. Jeśli dzisiaj rzucimy okiem wstecz, lat czterdzieści, zauważymy (na co chyba zgodzą się wszyscy w Krakowie), że w kulturze muzycznej, w pielęgnowaniu muzyki domowej choralnej cofnęliśmy się. Zniknęły wieczory kameralne w domach obywatelstwa krakowskiego, zniknęły chóry „Lutni", Towarzystwa Muzycznego, zniknął ten ważny czynnik „muzykowania" amatorskiego, muzyka domowa, czynnik niesłychanie dodatni dla kultu muzycznego, pozostał jedynie czynnik zawodowy, z zapytaniem: „A ile mi dasz?" Zapewne jest to sprawa dla zawodu muzycznego korzystna, lecz prawdziwy głęboki kult muzyki nie odbywał się, nie odbywa i nie będzie odbywał nigdy za pieniądze. Dla prawdziwego kultu nieodzowne jest uczucie, a nie pieniądz.

Pierwsi chrześcijanie ginęli dla kultu wyznania, a nie dla pieniędzy, ginęli z powodu ukochania idei. To ukochanie idei muzycznej obecnie w starej kulturze muzycznej Krakowa zanikło, zapodziało się, dzięki wojnie i jej następstwom. Wojna światowa, w której ośrodku znalazł się też Kraków, zrodziła wbrew przysłowiu, że: „Na wojnie milczą sztuki..." operę. Kraków ostatnią organizację operową stracił z początkiem wieku XIX. Rozmaite złożyły się na to przyczyny, że dla opery zamknęły się w Krakowie bramy sztuki operowej. Przyczyny upadku teatru operowego w Krakowie są aż nadto dobrze znane, abym je potrzebował jeszcze raz powtarzać. Dość, że wojna światowa nie zastała stałej instytucji operowej w Krakowie. Stworzyła ją dopiero konieczność, a koniecznością tą był fakt cernowania Krakowa, ewakuacja ludności i stałe przebywanie rozmaitych komend i sztabów, złożonych z ludzi, którzy, nie rozumiejąc języka polskiego, mogli uczęszczać jedynie do teatru muzycznego. Inicjatywa zrodziła się w głowie mojej, która też zajęła się organizacją. Kapelmistrzem i ojcem chrzestnym tej nowej placówki został B. Wallek-Walewski, po roku istnienia „w powietrzu" powstała społeczna organizacja pod nazwą: Krakowskie Towarzystwo Operowe, która to, niestety tylko na papierze, istnieje po dzień dzisiejszy.

Jakie były przyczyny zamarcia tej instytucji? Nie pora i nie czas dzisiaj pisania o tej sprawie, odłożyć należy ją na później.

Tuż przed wojną Uniwersytet Jagielloński utworzył na Wydziale filozoficznym katedrę muzykologji, a profesorem tej pierwszej katedry muzycznej na ziemiach polskich został prof. Jachimecki. Że świat muzyczny polski spodziewał się po tej katedrze wiele, a nadzieje te nie zostały spełnione, wiemy wszyscy, przyczyn zaś tego zawodu też poruszać nie należy ze względów na czas i porę, na przeżycia wojenne tej katedry i powszechny zamęt kulturalny, wywołany wojną, a co jeszcze ważniejsze, skutkami powojennemi.

W roku 1906 powstał w Krakowie „Instytut Muzyczny", szkoła muzyczna, której ideą była odbudowa kultury muzyki kameralnej. Założycielami Instytutu Muzycznego byli: Czop-Umlaufowa, pianistka, Giebułtowski, skrzypek, Wallek-Walewski, Raczyński, Świerzyński. Jakie byłyby dzieje tej instytucji, która istotnie zaczęła wywierać duży dodatni wpływ na kulturę muzyczną Krakowa, gdyby nie lata wojny, trudno przewidzieć, faktem jest, że działalność tej instytucji została przekreślona przez wojnę świa-

tową. W latach wojennych, gdy całe społeczeństwo poczęło się organizować, powstał też w Krakowie: „Zawodowy Związek Muzyków“. Z tego Związku zawodowego muzyków orkiestrowych wyłoniła się orkiestra symfoniczna, która to organizacja w czasie kilkoletniego istnienia urządziła kilkaset poranków symfonicznych. Poranki te, urządzane co niedzielę przed południem, w czasie sezonu koncertowego (w miesiącach od listopada do kwietnia), odegrały znakomitą rolę kulturalną, produkując program symfoniczny, którego Kraków był dawniej pozbawiony. Ta masa dźwięków, wlewana co niedzielę w uszy Krakowian, nie może pozostać bez owoców. Czy jakie owoce będą, realizujące się w twórczości symfonicznej, okaże czas. Na razie. dzięki porankom symfonicznym, zjawił się na widnokręgu muzycznym polskim nowy talent kapelmistrzowski, w osobie p. Zdzisława Górzyńskiego. Śmiało rzec można, że gdyby nie symfonicy krakowscy, nie byłby się „odnalazł“ talent p. Górzyńskiego.

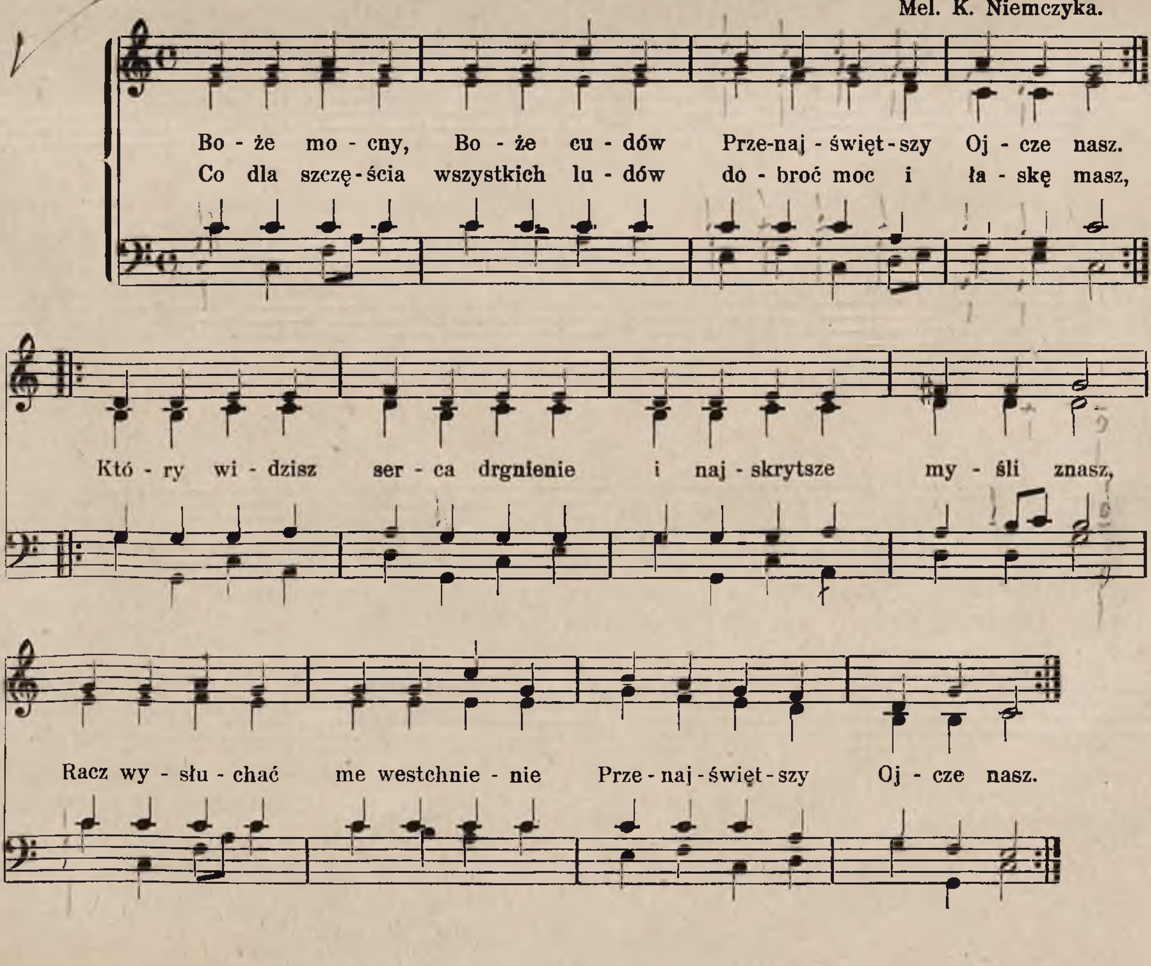
W tej chwili Kraków reprezentuje następujące instytucje muzyczne: 1) Tow. Muzyczne, 2) „Echo“, 3) Tow. Operowe, 4) Tow. Oratoryjne, 5) Chór Akademicki, 6) Orkiestrę symfoniczną Z. M. P., 7) Konserwatorjum Tow. Muzycznego, 8) Instytut Muzyczny, 9) Związek Muzyczno-Pedagogiczny, 10) Krakowskie Biuro Koncertowe, 11) Kilka orkiestr wojskowych, z których orkiestra 20 p. p. bierze od czasu do czasu jakiś udział w życiu cywilnem. Konserwatorjum i Instytut Muzyczny kształcą około 500 uczniów.

Koncertowe Biuro p. Bujańskiego pracuje na stopie europejskiej, prezentując na estradzie Starego Teatru najwybitniejsze gwiazdy europejskie. Ta jednak praca, praca Biura koncertowego, jakkolwiek jest nietylko nie naganna, ale wprost, w zrozumiałym interesie przedsiębiorcy, znakomita, nie ma i nie może mieć cech swoistej kultury, założenie jej bowiem musi być jasno zdeklarowane, jako przemiał „towarem wirtuozowskim“ i to takim, który nawet w tak ciężkich czasach daje najskromniejszą dozę pewności choćby pokrycia się włożonych kosztów przez przedsiębiorcę. Dlatego wszelkie żale naszych artystów i żądania niektórych sprawozdawców „poświęceń się“ przedsiębiorstwa dla ideałów, uważam za niestosowne i niesłuszne.

Kraków, jako „stolica Jagiellonów“, wobec istotnej, realnej stolicy Warszawy, upadł ekonomicznie. Sztuka zaś kwitnie tylko w ośrodkach dobrobytu, dlatego przyszłość Krakowa, jako „stolicy duchowej“ Polski, przedstawia się w najbliższej przyszłości niewesoło. Specyficznie zaś sztuka muzyczna, wymagająca kosztownego „warstatu“ (opera, symfonja), pracy, budzi logiczne i słuszne obawy, że ten rozkwit sztuki muzycznej, na jaki patrzeliśmy przed 35 laty, należy już, niestety, do legend. Być jednak może, o ile całokształt dobrobytu Państwa Polskiego zezwoli, kiedyś z Krakowa uczynić polskie Monachjum, zmienią się warunki na lepsze, jednak ta świetlana przyszłość jest jeszcze bardzo od dzisiejszego pokolenia krakowskiego odległa. Nic nam zatem, Krakowianom, nie pozostaje, jak tęsknota i wyczekiwanie, oraz pocieszanie się starodawnem przysłowiem polskiem: „Jakoś to będzie“.

Pieśni kościelne na chór mieszany lub na 2 głosy z tow. organu opracował Kazimierz Garbusiński. (Ciąg dalszy).

Mel. K. Niemczyka.

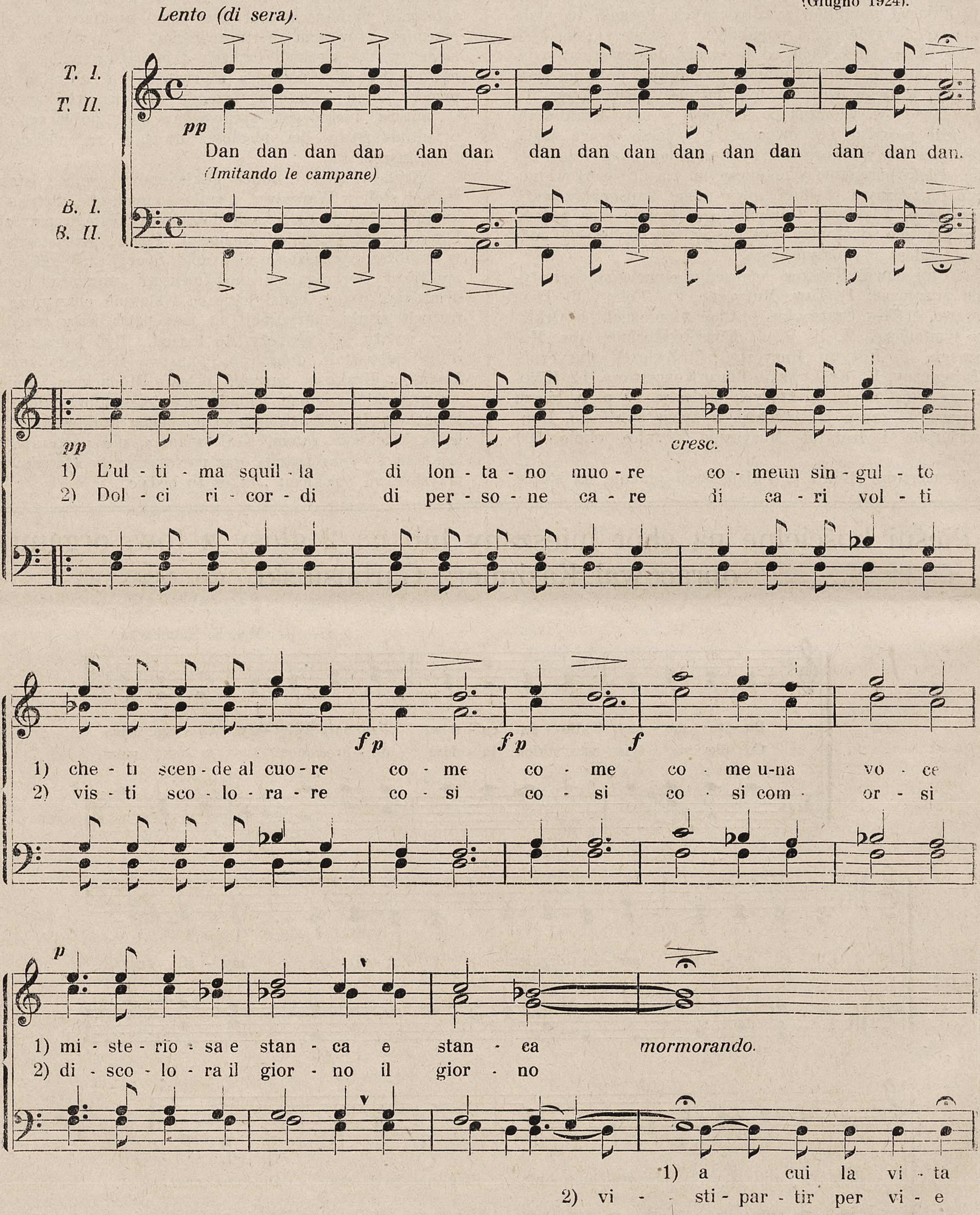


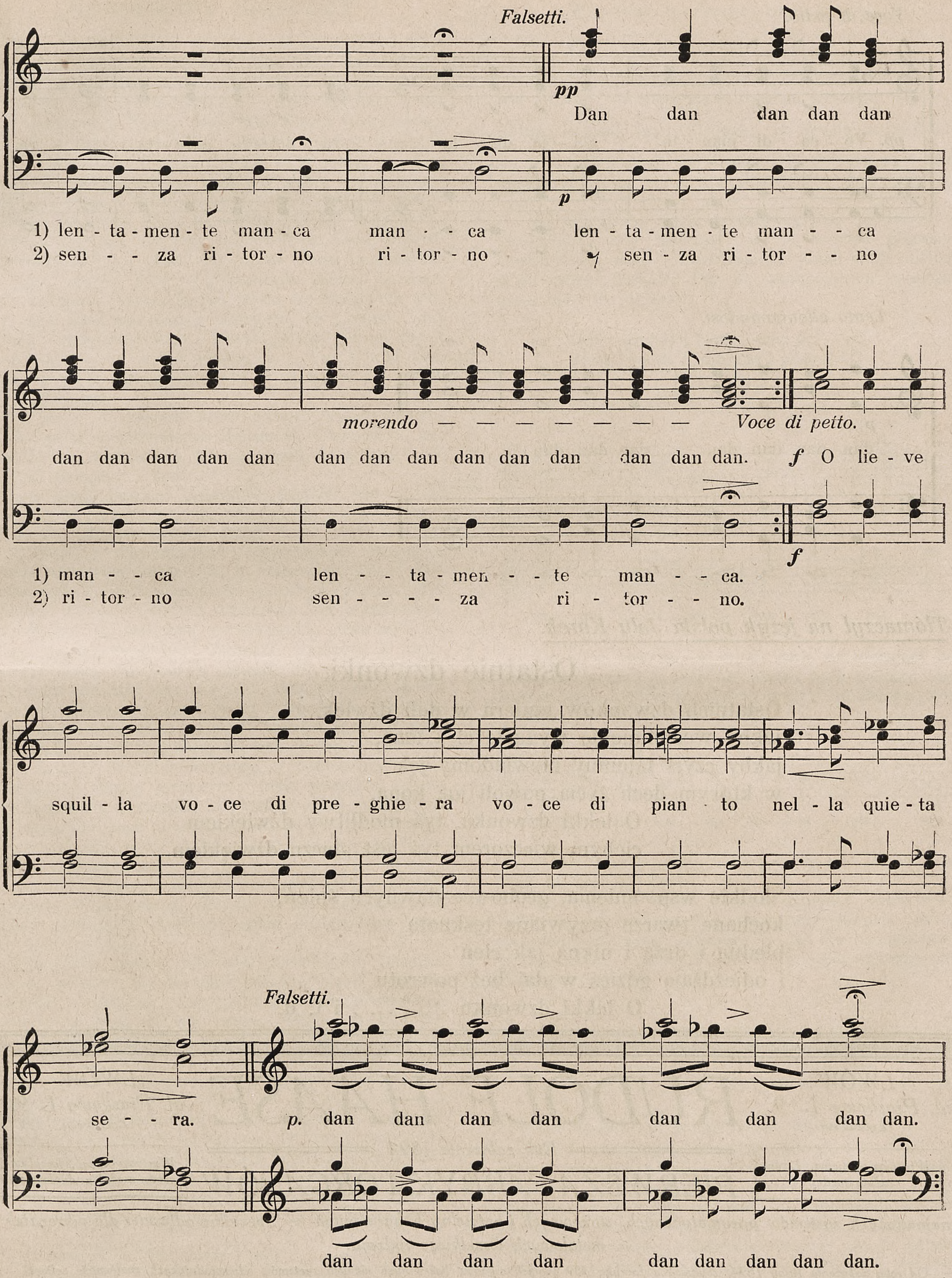
Al mio amico Maestro D. Teofilo Jarzębski.

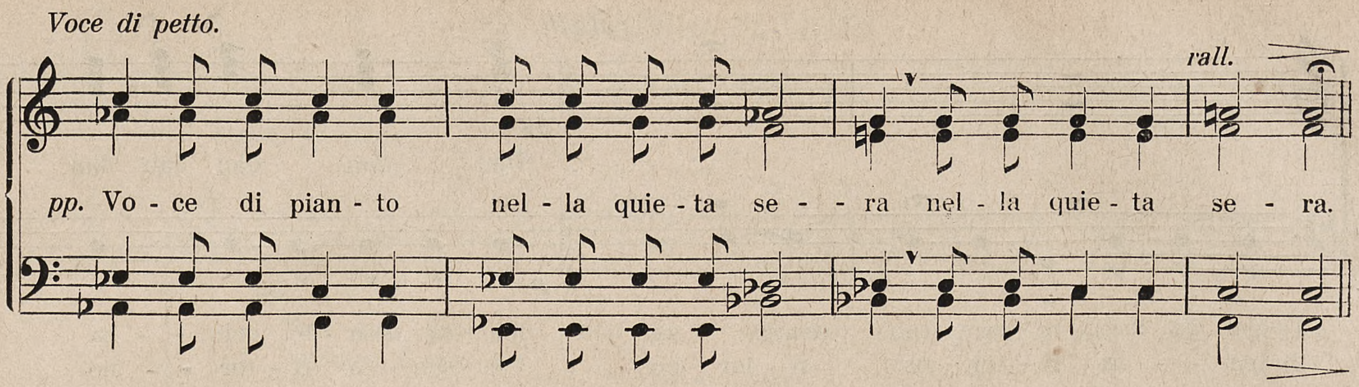
L' ultima squilla
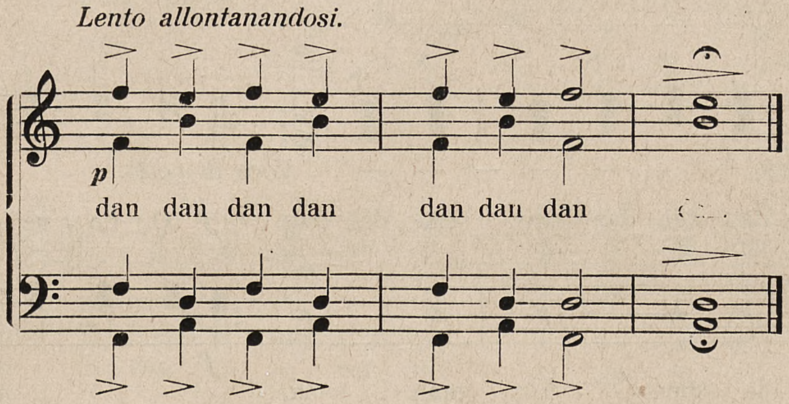
Parole di Alfredo Cesari (a 4 voci virili) *P. Rizzi Bernardino*

(Giugno 1924).




Falsetti.
pp
Dan dan dan dan dan
p
1) len - ta - men - te man - ca man - - ca len - ta - men - te man - - ca
2) sen - - za ri - tor - no ri - tor - no sen - za ri - tor - - no
dan dan dan dan dan dan dan dan dan dan dan dan dan dan.
morendo
Voce di petto.
f O lie - ve
f
1) man - - ca len - - - ta - men - - te man - - ca.
2) ri - tor - no sen - - - - za ri - tor - - no.
squil - la vo - ce di pre - ghie - ra vo - ce di pian - to nel - la quie - ta
Falsetti.
se - - ra. p. dan dan dan dan dan dan dan dan.
dan dan dan dan dan dan dan dan dan.





Tłómaczył na język polski Jalu Kurek.

Ostatnie dzwonki.

Ostatnich dzwonków umiera w dali dźwięk,
jakby westchnienie wydarte ci z łona,
jakby czyjś tajemny niewiadomy jęk
w którym dech życia powoli już kona,
O lekki dzwonku, tyś modlitwy dźwiękiem
cichym wieczorem tyś jest płaczu dźwiękiem.

Słodkie wspomnienia, grobowce dawnych śnień,
kochane twarze przywiane tęsknotą
bledną i drżą i nikną jak cień
i odjeżdżają gdzieś w dal bez powrotu
O lekki dzwonku . . . . . . i t. d.

„Śpiewajmy mądrze!“

Nie byłem dotychczas ni stałym, ni przygodnym korespondentem „Muzyki i Śpiewu“, lecz 59-ty numer tejże „Muzyki“, a w szczególności artykuł ks. Fr. Walczyńskiego „O naszych pieśniach kościelnych“ i pieśń mszalna: „Boże przed wszechmocą Twoją“ przez Wal. Stysia, kompozytora i dyrygenta chóru opracowana — prawie gwałtem wetknęły mi pióro do ręki, celem dorzucenia kilku uwag.

Ks. Fr. Walczyński z Tarnowa, znany nestor muzyków kościelnych w Polsce, opierając się na trafnem zdaniu Dawida: „Śpiewajcie Bogu, **śpiewajcie mądrze“**, snuje swoje słuszne uwagi nad doborem odpowiednich pieśni kościelnych, przestrzegając przed używaniem pieśni nie-polskich, jak: „Jezu miłości Twej“ i „Nazareński śliczny kwiecie“. Zakaz śpiewania wspomnianych pieśni nie polega na tem, że w nich tkwi pierwiastek niemiecki, bo i pieśń: „Już od rana“ (walc marjański) i nawet „Wśród nocnej ciszy“ nie są pochodzenia czysto polskiego, — lecz powód tkwi w tem, że pieśń uliczną niemiecką w całości u nas uważa się za kościelną.

Do pieśni, do kościoła niestosownych, należy zaliczyć nietylko pieśni o pierwiastku obcym, ale i swojskim, lecz o melodji nieodpowiedniej, jak np. znaną kołysankę: „Nie płacz już dziecino“ i inne.

Lecz słowa Dawida: **„śpiewajcie mądrze“**, nie tyle do doboru, ile do wykonania, do odśpiewania pieśni zastosować należy. **„Mądrze śpiewać Panu“** każe Dawid, to znaczy śpiewać ze zrozumieniem i odpowiedniem łączeniem wyrazów do siebie należących, to znaczy śpiewać z używaniem oddechu nie na kreskach taktowych jedynie, gdyż te podział nut, a nie oddech oznaczają, lecz z zastosowaniem oddechu na przecinku, na miejscach, gdzie myśl się kończy, po odpowiedniem złączeniu wyrazów, a nigdy w środku słowa. Jak bowiem przecinki źle w piśmie użyte mogą nadać zupełnie inne znaczenie tekstowi, tak też fałszywe oddechanie psuje myśl zdania i wypacza ją. Dla przykładu weźmy następujące zdanie: Widziałem wczoraj pana, który miał: wysoki kapelusz, na nosie nowe okulary, na nogach lakierki, w butonierce różę, w ręku ładną laskę... W temsamem zdaniu przestawmy znaki pisarskie, mianowicie dwukropek i przecinki, a będziemy mieli następujący dziwoląg: Widziałem wczoraj pana, który: miał wysoki kapelusz na nosie, nowe okulary na nogach, lakierki w butonierce, różę w ręku...

Uśmiech się budzi mimowoli na nowy sens, względnie brak sensu w powyższym zdaniu, a tak niejednokrotnie wygląda myśl pieśni śpiewanej przez niedołężnego organistę, czy jego chór.

Z powyższą sprawą używania prawidłowego oddechu, łączy się należyte akcentowanie poszczególnych wyrazów. Prawda, że w pieśniach jednogłosowych, które na wszystkie zwrotki mają jedną melodję, trudno uniknąć akcentu fałszywego, bo nie wszystkie zwrotki dalsze są odpowiednio do pierwszej budowane, jak np. kiedy ranne wstają zorze. Pierwsza zwrotka zastosowaną ma należycie melodję, ale druga już nie: A człowiek, który... tu już nie winien muzyk, lecz poeta, że zmienił rytm słów w zwrotce następnej.

Gorzej, jeśli muzyk odrazu nie dostosuje muzyki do akcentów słów, albo pod istniejącą melodję podłoży zupełnie nieodpowiedni tekst. Co do pierwszego mam tu na myśli znaną powszechnie pieśń wielkopostną: Jezu Chryste. Przeczytajmy pierwszą zwrotkę z należytym akcentem:

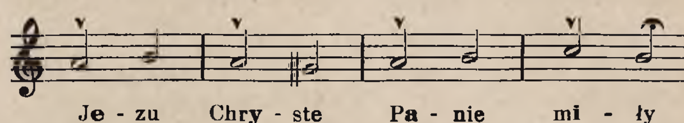
Jezu | Chryste | Panie | miły
Baranku | bardzo | cierpliwy.
Wzniosłeś | na krzyż | ręce | swoje |
Za | niesprawiedliwość | moję. |

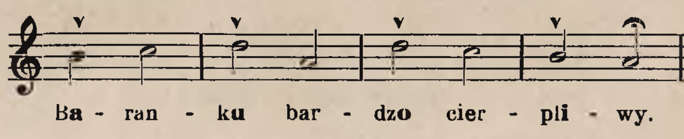
Czytając powyższą zwrotkę czujemy, że rytm nie jest jednaki: w pierwszym wierszu trocheje = — ⌣ (długa, krótka), Jezu Chryste... w drugim amphibrach: ⌣ — ⌣ (Baranku), spondeus: —, — (bardzo), i znów amphibrach: ⌣ — ⌣ (cierpliwy).

Na tę różnicę rytmu wierszowego nie zwrócił uwagi kompozytor, lecz opierając się na wierszu pierwszym trochaicznym, snuł w trochaicznym rytmie swoją melodję. I do czegóż doszedł? Oto do następujących nonsensów przez fałszywe akcenty:

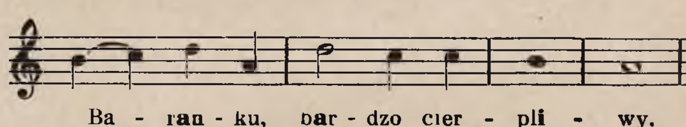
Jezu | Chryste | Panie | miły |
Baran | ku ba | rdzo cier | pliwy | (!!!)

Przytoczmy melodję:



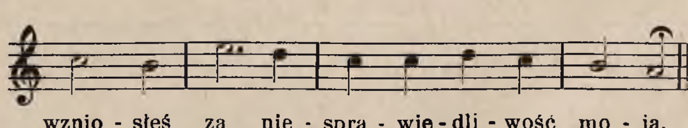


Jakież to nonsensy w treści, jakie rozdzierające kontrasty muzyczne! A czyż nie można było uniknąć tego? Bardzo łatwo: zastosować akcent muzyki do akcentu słowa i sprawa skończona, np.:



W ten sposób mamy i akcenty zgodne i myśl jasną. Lecz na tem nie koniec.

Śpiewając do końca zwrotkę pierwszą, znów spotykamy się z dziwną parodją tekstu przy słowach: „za niesprawiedliwość moją“, śpiewanych: „za nie | za niesprawiedliwość moją“. I tu mógł muzyk wymyśleć coś odpowiedniejszego, np.:



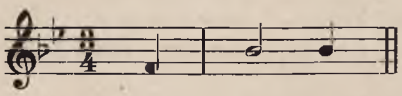
a w ten sposób nie psułby myśli autora.

Mimo powyższych zarzutów muzykowi, trzeba mu jednak przyznać pewną rację co do: „Baranku bardzo cierpliwy“, bo autor słów w dalszych zwrotkach zarzuca amphibrachy, a wraca na ogół do trochejów, na wzór wiersza pierwszego: Jezu Chryste... W dalszych więc zwrotkach muzyka więcej odpowiada tekstowi. Za to należało koniecznie poprawić tekst w wierszu drugim i czwartym zwrotki pierwszej.

Powyższe uwagi nie zmienią wprawdzie ani melodji, ani tekstu, bo i nie w tym celu pisane są, lecz niech przekonają czytelników, jak bardzo nieraz zmienia się myśl przez fałszywe oddechy i jak gwałtownie kłócą się między sobą akcenty: muzyczny ze słownym. Ostatecznie zżyliśmy się z przytoczoną pieśnią i dalej żyć z nią będziemy, bo wrosła ona w pamięć wszystkich wiernych, ale zato nie wolno nam dzisiaj wprowadzać nowych dziwolągów muzycznych i rozpowszechniać przez harmonizowanie.

Mam tu na myśli już na wstępie przytoczoną pieśń mszalną: „Boże przed wszechmocą Twoją“.

Melodja pieśni tej jest jasna, o takcie $^3/_4$, z podziałem nut prawie wszędzie 𝅗𝅥 𝅘𝅥 (tylko w dwóch miejscach zamiast 𝅘𝅥 są 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮). Nadto melodja rozpoczyna się wyraźnym motywem, t. j. nutą słabą i mocną:



Aby słowa należycie odpowiadały melodji, powinny tam, gdzie motyw rozpoczyna się na części słabej, użyte być amphibrachy, np.: O Boże, tam gdzie motyw rozpoczyna się na części mocnej, trocheje i spondeusy, t. j. — ⌣ albo — —, np. Boże. Wtedy akcenty słowa i akcenty muzyczne będą w zupełnej zgodzie. Tymczasem co widzimy w przytoczonej pieśni?

Słowa i podział ich są następujące:

Boże | przed wszechmocą | Twoją |
Na kolana | padamy |
Abyś | w nas | dobrocią | Swoją
Miłość | wzniecił | błagamy. |
Niechaj, | jak Anieli | w niebie |
Z czuciem | głębokiej | wiary |
Bez granic | miłując | Ciebie |
Składają | ofiary. |

Podział więc słów metryczny składa się z trochejów i amphibrachów, podobnie jak melodja, a jednak zgody między akcentami niema, bo trocheje słowa podłożone są pod amphibrachy muzyki i odwrotnie. Wskutek tego — z małymi wyjątkami — ustawiczna wojna między akcentami. Na dowód porównajmy słowa z muzyką zapomocą oznaczania długich i krótkich sylab.

1) — ⌣ ⌣ | ⌣ — ⌣ | — ⌣ | ———— 1) ⌣ | — ⌣ | — ⌣ | — ⌣ | —
2) ⌣ | ⌣ — ⌣ | ⌣ — ⌣ | ———— 2) ⌣ | — ⌣ | — ⌣ | — ⌣ | —
3) — ⌣ — | ⌣ — ⌣ | — ⌣ | ———— 3) ⌣ | — ⌣ | — ⌣ | — ⌣ | —
4) — ⌣ | — ⌣ | ⌣ — ⌣ | ———— 4) ⌣ | — ⌣ | — ⌣ | — ⌣ | — itd

Porównując powyższe akcenty, widzimy, że prawie wszędzie (prócz początku drugiej zwrotki) długie sylaby słowa są tam, gdzie słabe części muzyki i odwrotnie. Tekst z powodu tego należy czytać następująco:

1) Bo | żeprzed | wszechmo | cąTwo | jąNa
2) | koła | napa | damya |
3) byś w nas | dobro | ciąswo | jąmi |
4) łościwznie | ciłbła | gamy.   i t. d.

I takie dziwactwa mają być pieśnią kościelną! I takie dziwolągi mają rozpowszechniać kompozytorzy! Świadectwo niezbyt pochlebne. Jeśli ktoś pod istniejącą melodję podłożył słowa niedołężnie, — bo tak musiało być w omawianej pieśni, — to rzeczą muzyka, jeśli chce melodję czyjąś polecić przez sharmonizowanie jej, poprawić nieodpowiedni tekst, względnie inny podłożyć. Możnaby tu wprawdzie powiedzieć, że i u Gomółki i u Palestriny chromają akcenty, ale tamta muzyka jest polifoniczna, gdzie poszczególne głosy snują swoją melodję na mocy zasad kontrapunktyki i to muzyka z XVI wieku, a my jesteśmy już w wieku XX. i nie mamy na myśli polifonji wieku XVI.

Śpiewajmy więc Panu, **śpiewajmy mądrze!**

W Poznaniu, 14 lutego 1926.

Ks. M. Krawczyk, prof. gimn.

Nowe Wydawnictwa.

Otton Mieczysław Żukowski, op. 41: „CZWARTA MSZA POLSKA“ w układzie na chór mieszany z towarzyszeniem organów. — Słowa Marji Konopnickiej, wyszczególnione pierwszą nagrodą na konkursie Tow. Muzycznego w Warszawie. Kraków, Księgarnia A. Piwarskiego i Ski.

Popularny i płodny w melodyjności p. Mieczysław Żukowski darzy nas nowem dziełem, przeznaczonem do wykonania w kościele, a jest nią polska msza do słów Marji Konopnickiej, której początek treści brzmi następująco:

Kyrie elejson, zmiłuj się Panie,
Kyrie elejson, winy nasze zmaż,
Kyrie elejson, zmiłuj się Panie,
Swoją ojcowską obróć ku nam twarz!

W poszczególnych utworach tej mszy spotykamy się z dużą melodyjną inwencją, harmonją łatwą, prostą i niewyszukaną, ale znakomicie dostosowaną do całokształtu pieśni, przeznaczonych dla kościoła. — Wprawdzie w melodjach nie znać ściślejszego stylu kościelnego, gdyż przebija w nich pewna sentymentalność, lecz całość wolna od świeckiej naleciałości, kwalifikuje się w zupełności do produkcji chóralnej w kościele.

Sposób harmonizacji prosty i przystępny nawet dla mniej wyćwiczonych chórów, powinien zachęcić do jak największego rozpowszechnienia tej kompozycji. — Druk czysty i piękny w formacie dużym in quarto, na dobrym papierze w kolorowej okładce. — Nabywać można w księgarni A. Piwarskiego i Ski, Kraków, ul. św. Jana 3.

Ks. Franciszek Walczyński, op. 182: „PIEŚNI WIELKANOCNE“ na chór męski. Tarnów. Nakładem i drukiem Zygmunta Jelenia.

Ładnie i czysto wydany zeszyt na dobrym papierze, zawiera 7 pieśni wielkanocnych, a mianowicie:

1) „Wesoły nam dzień dziś nastał“.
2) „Wysławiajmy Chrystusa Pana“.
3) „Alleluja! Jezus żyje!“
4) „Dziś Chrystus, Król wiecznej chwały“.
5) „Wstał Pan Chrystus“.
6) „Twórco światła, Ciebie głoszą“.
7) „Wesel się Królowo miła“.

Według treści tych pieśni, zaraz na pierwszy rzut oka zdawaćby się mogło, że w zbiorku tym niema nic nowego, że to, co już chóry śpiewają, dzisiaj ukazuje się tylko w zmienionej szacie zewnętrznej. Tak jednak nie jest.

Zbiorek ten zawiera tyle **nowych melodyj**, ile jest pieśni, a melodje te zastosowane do starych tekstów dają pod względem muzycznym zupełnie nowe dzieło. Z właściwą sobie zasadą, operuje ks. Walczyński harmonją doskonałą, kościelną, która w brzmieniu harmonicznem odtwarza powagę pieśni religijnej i kwalifikuje ją do wykonania w świątyniach Pańskich Chórom kościelnym nadarza się sposobność zaopatrzenia się w doborowy zbiór pieśni, jakim jest opus 182 ks. Walczyńskiego, zaś niska cena zeszytu partyturowego (2 złote) powinna zachęcić do nabycia tegoż. Zamawiać można u Zygmunta Jelenia, księgarnia w Tarnowie.

Wydawnictwa muzyczne Zjednoczenia Młodzieży Polskiej. Skład główny: Spółka akcyjna „Ostoja", księgarnia i drukarnia, Poznań, ul. Pocztowa 15.

„ECHO". Piosenki humorystyczne, każdy zeszycik po 20 groszy:

Ukazały się w dalszym ciągu:

Nr 13: „Zegar", chór 3-głosowy męski lub żeński, słowa Cz. Wolniewiczówny, muzyka ks. Fr. Walczyńskiego.

Nr 14: „Żaba", chór 3-głosowy, męski lub żeński, słowa i muzyka jak wyżej.

Nr 15: „Chociaż to życie", na 4 równe głosy. Słowa W. Pola, muzyka F. J. Dobrzyńskiego.

Nr 16: „Rodzinny dom", na 4 głosy równe, melodja słoweńska, słowa J. Kubisz. — „Turnie", solo i chór.

Zamawiać można wprost u firmy „Ostoja", Poznań, ul. Pocztowa 15.

ŚWIĘTO PIEŚNI DZIECI POLSKICH II., opracowała Julja Baranowska-Borowa. — Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa. — Cena egzemplarza 80 gr.

Po raz drugi darzy p. Borowa dziatwę polską „Świętem Pieśni", na które składa się 10 stronic druku nutowego w małym formacie, zawierające 6 melodyj jednogłosowych, znanych ogółowi znacznie wcześniej, aniżeli autorka o ich opracowaniu pomyślała. — Właściwie niema tu żadnego autorstwa, ani opracowania, gdyż poszczególne piosenki mają swoich autorów, a mianowicie: 1) Moniuszko: „Ojcze z niebios". — 2) Piosenka ludowa: „Idzie żołnierz borem, lasem". — 3) Kurpiński: „Oto dziś dzień krwi i chwały". — 4) Piosenka ludowa: „Jak to na wojence ładnie". — 5) Nowowiejski: „Nie rzucim ziemi". — 6) Noskowski: „Cichy wieczór". — Pozatem pozostają jeszcze dwie stronice krótkich objaśnień o piosenkach, kilka stronic czystych, kilka tytułów, oraz inserat księgarni Gebethnera, które prócz tego ostatniego bezsprzecznie przypadają na poczet pracy autorki.

Broszurka II. „Święta Pieśni" nie zasługuje na szczególniejszą uwagę, jest tylko znamiennym dowodem jakości pracy wyżej postawionych osób, które dla zachowania swego p r e s t i g e „opracowują" co mogą i jak umieją, bez względu na rzeczywistą potrzebę i konieczność tych opracowań

Tak więc i dziatwa szkolna otrzymuje po raz drugi upominek w postaci broszurki „Święta pieśni", za który musi w tych ciężkich czasach bardzo drogo płacić. Broszurka ta bowiem nie powinna kosztować drożej aniżeli 20 groszy. Samo zaś ukazanie się broszurki uważać należy za „s i g n u m t e m p o r i s", albowiem nie tylko skarb mamy pusty, ale i głowy referentów ministerjalnych również, skoro „e x o f f o" aprobują i polecają bezmyślnie tego rodzaju wydawnictwa, które prócz zysku materjalnego nakładcy nic przynoszą młodzieży żadnej strawy kulturalno-duchowej. **H. P.**

Tomasz Flasza: „WIENIEC PIEŚNI I PIOSENEK DLA MŁODZIEŻY w łatwym układzie 3-głosowym. Kraków, nakładem autora główny skład w księgarni A. Piwarskiego i Sp., ul. św. Jana 3. — Cena egzem. 60 gr, z przesyłką pocztową 70 gr.

Z pomieszczanych w naszem piśmie piosenek zebrało się tyle materjału praktycznego, że na żądanie naszych Abonentów, wydał autor ten zbiorek pieśni w osobnym zeszycie. Dostępna cena dla każdego i znakomity dobór piosenek, powinny pomiędzy młodzieżą znaleźć jak największe rozpowszechnienie.

FELIKS SACHSE.

Rys techniki harmonicznej.

Poczucie harmonji, t. zn. zdolność apercepowania kompleksu jednocześnie brzmiących dźwięków różnej wysokości jako jednolitą całość i odczuwania go jako barwę dźwiękową, jest stosunkowo niedawną zdobyczą muzycznej psychologji.

Minęły bowiem tysiące lat, w których setki narodów pielęgnowało muzykę pozbawioną zupełnie pierwiastka harhonji, odgrywającego tak dominującą rolę w dzisiejszem odczuwaniu muzyki.

Pierwiastek ten był obcy i jednogłosowej muzyce starożytnego Wschodu, Greków i Rzymian i t. d., i wielogłosowej, ale opartej na kombinowaniu kilku linij tonowych (t. j. melodji) muzyce szkół angielskich i niderlandzkich (XII. do XVI. st.).

Choć muzykę wielogłosową średniowiecza można śmiało nazwać progiem świadomości harmonicznej, ponieważ tony brzmiące jednocześnie (przez kombinowanie kilku melodyj) mimowoli apercepowała nasza świadomość muzyczna, jako spływającą się barwę, t. j. współbrzmienie, czyli akord.

Najwcześniej miało to napewno miejsce przy tonach najbliższych sobie podług praw akustyki t. zn. tworzącymi interwał oktawy i kwinty (co potwierdza historja muzyki kompozycją oktawowego i kwintowego organu (koło X. st.).

W ciągu XVI. w. następny przyton wdarł się do naszej świadomości harmonicznej, t. zn. że był odczuwany jako barwa. Jest nim tercja wielka.

Lecz z całą stanowczością przyznaje się do poczucia harmonji i gruntuje pierwiastkowi harmoniki dominujące stanowisko między innymi pierwiastkami wyrazu muzycznego dopero wiek XVII., stylem zwanym generał-basem.

W tym bowiem stylu wywalcza sobie prawo istnienia kompleks tonów czyli akord (narazie tylko pięć pierwszych przytonów) nie będący konsekwencją skojarzonych z sobą linij melodyjnych, lecz brzmiący tylko dla barwy w nim zawartej.

Już XVII. wiek wytwarza pojęcie akordów konsonujących, t. zn. zadawalniających instynkt muzyczny własnem brzmieniem i dyssonujących, t. zn. wymagających dopełnienia swego brzmienia innym akordem: jego rozwiązaniem.

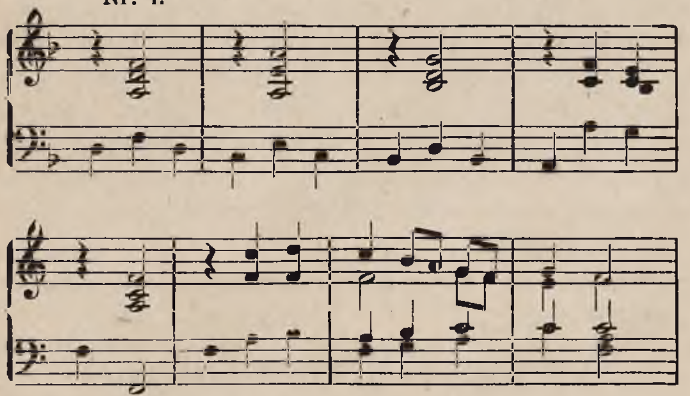
Do pierwszych zaliczała harmonika XVII. w. tylko trójdźwięki i ch przewroty (akord sekstowy i kwartsekstowy). z innych używała tylko akordu septymowego (z przewrotami), trójdźwięku zmniejszonego (wyjątkowo zwiększonego).

Zresztą znamionuje harmonikę XVII. w. ścisła tonalność. Używała ona tylko akordy należące do tonacji, w której utwór był pisany, ograniczając się do modulacji do najbliżej pokrewnych tonacyj (o planie modulacyjnym w przy-

szłości) i to przeważnie w formie czystych trójdźwięków i ich przewrotów, zwłaszcza akordu sekstowego.

Oto przykład:

Nr. 1.



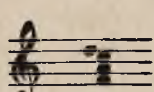
W przykładzie tym jest użyty tylko jeden jedyny dysonujący akord, zwany dominantseptymowym *c e g b* [1]) (w tym wypadku kwinta akordu jest w basie; przewrót ten zwie się akordem terckwartowym), oraz kilka niezgodności, spowodowanych prowadzeniem melodyjnej frazy przedostatniego taktu.

Takie niezgodności, mające swe usprawiedliwienie tylko w prowadzeniu i kombinowaniu głosów, a nie uchodzące za samodzielne akordy, zwane w muzyce tonami nieharmonicznymi (nie należącymi do akordu), przyczyniły się do rozwoju harmoniki, t. zn. stapiania się coraz to odległej akustycznie z sobą spokrewnionych tonów (dalszych przytonów) w naszej świadomości w barwy dźwiękowe: t. j. akordy.

Tony takie, powstające przez przebieganie melodji po tonach nie należących do akordu jednocześnie z niemi brzmiącego, były od najdawniejszych czasów tolerowane i przygotowywały nasze ucho i świadomość muzyczną do brzmienia mających się wyzwolić do samodzielności, t. j. podnieść do godności akordów fenomenów dźwiękowych.

Arnold Schönberg (* 1874) nazywa je w swym podręczniku harmonji wyłomem w dawnym systemie.

Z dysonujących (niezgodnych) akordów, mających samodzielne stanowisko w harmonice XVII wieku, używano oprócz poznanego dominant-septymowego najczęściej akord subdominanty [2]) z dodaną sekstą, czyli w C-dur:

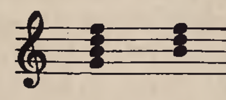


który to akord w tym czasie uchodził za pierwszy przewrót akordu septymowego II stopnia gamy, w ten sposób:



Akord ten jest również zastąpiony w powyższym przykładzie, mianowicie w przedostatnim takcie (jako konsekwencja prowadzenia melodji) *g d f b* (ton *d* został wypuszczony z tejsamej przyczyny prowadzenia głosów).

Nadmieniając, że akord dominant-septymowy występuje w stylu generalnego basu często z opuszczonym tonem zasadniczym (t. j. w C-dur z opuszczonem *g*) jako zmniejszony trójdźwięk VII stopnia gamy



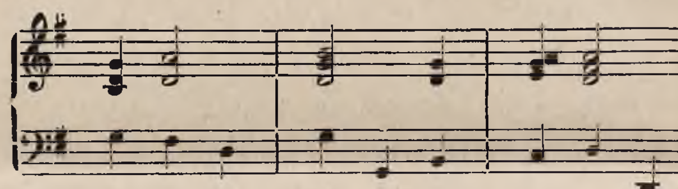
wyczerpaliśmy cały zapas samodzielnie występujących niezgodności (dysonansów) w XVII wieku i możemy przystąpić do harmonicznej analizy powyższego przykładu.

Tonacja przykładu jest F-dur, akordy kolejno są (znacząc stopniami):

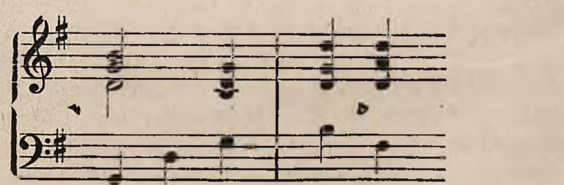
VI | III6 | II6 | I6 V4/3 | I || I6 IV | I II7 I6 | V I.

W podobnym stylu są utrzymane i inne przykłady tejsamej epoki, np. Chançone Lamberta (1610—1696) z połowy XVII wieku:

Nr. 2.



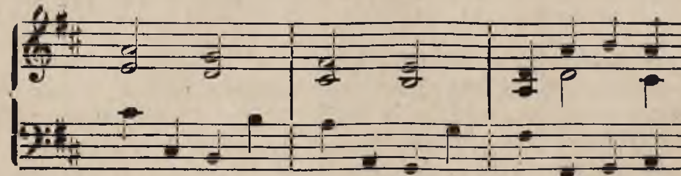
G-dur: I V6 I I6 II6/5 V



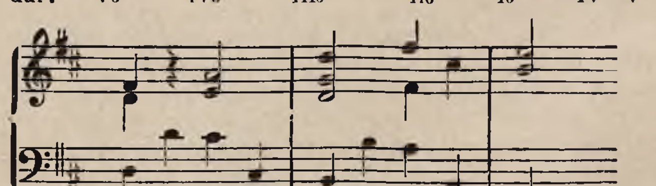
I I6 V6

lub Allegro sławnego skrzypka Arch. Corelli'ego (1653 do 1713).

Nr. 3.



D-dur: V6 IV6 III6 II6 I6 IV V



I V6 IV6 III6 II6

Wszystkie trzy powyżej przytoczone przykłady mają wspólną cechę spokojnie i pewnie prowadzonego głosu basowego. Ten głos basowy, to punkt ciężkości kompozycji

---

1) Dominantą tonacji jest jej piąty ton; akordem dominantowym — akord spoczywający na piątym tonie tonacji. Więc w C-dur

c d e f g
1. 2. 3. 4. **5.**

jest ton *g* dominantą a akord *g h d* akordem dominantowym, dodając do akordu jeszcze jedną tercję *g h d f* otrzymujemy akord septymowy.

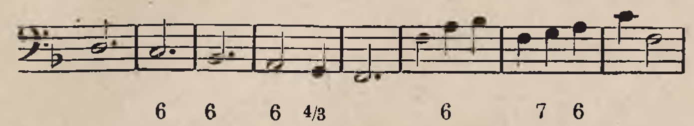
2) Subdominantą tonacji jest jej czwarty ton; akordem subdominantowym — akord spoczywający na czwartym tonie tonacji. Więc w C-dur

c d e f
1. 2. 3. **4.**

jest ton *f* subdominantą, a akord *f a c* akordem subdominantowym.

Do akordu subdominanty nie dodajemy dalszej tercji (jak do dominanty) lecz sekstę od basu, t. j. właściwie tercję dolną (od *f* na dół tercja *d*).

XVII wieku [1]) (stąd nazwa generalnego basu); kompozytor w tym czasie nie wypisywał całego amkompanjamentu. Znaczył jedynie głos koncertujący (wokalny lub instrumentalny) i bas z odpowiedniemi cyframi, który dla przykładu Nr 1 wyglądałby tak:

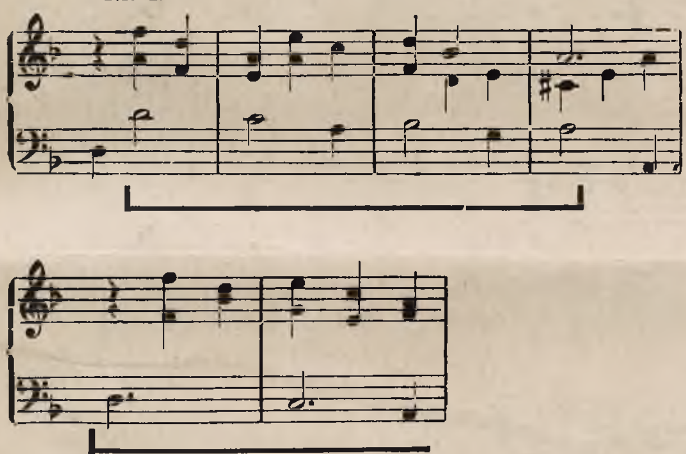


W jaki sposób akompanjator ten bas wykonał, zależało od jego talentu i wykształcenia; zinstrumentowanie takiego cyfrowanego basu na orkiestrę było obowiązkiem kapelmistrza. To też wykształcenie fachowe ogółu muzyków było podówczas znacznie wyższe, niż dzisiaj.

Podobny do przytoczonego bas, t. zn. prowadzony poważnymi krokami jako odcinek gamy, jest w muzyce XVII wieku tak częsty, że nie byłoby przesadzonem nazwać muzykę tego czasu szeregiem niezliczonych warjacji (odmian) osnutych na tym basie, czyli wielką passacaglją na nim zbudowaną [2]).

Wiele utworów XVII wieku posiada nawet tę formę, np. scena z Najadami z opery Jana Chrzcic. Lully'ego (1632—1687) Acis i Gallatea, której wyjątek przytaczam:

Nr. 4.



Bas zakreślony klamrą, powtarza się nieustannie, będąc fundamentem coraz to innych odmian i melodyj głosów górnych.

Powracając do akordyki muzyki XVII w. pozostają do omówienia niezgodności nie będące samodzielnymi akordami, lecz wynikiem prowadzenia głosów: opóźnieniami, przejściami lub śmiałej pracy tematycznej, dla rozwoju harmoniki, jak wspomniałem, najważniejsze.

Niezgodności tych spotykamy w muzyce XVII wieku nieprzebraną ilość. Najpospoliciej używane i najefektowniejsze są powstałe przez opóźnienie jednego lub więcej głosów, t. zn. jednocześnie z akordem brzmi część (choćby tylko jeden ton) poprzedniego akordu [3]).

Następujący wyjątek z fugi F-dur Jana Bernarda Bacha (1676—1749) jest charakterystycznym przykładem często używanych niezgodności, powstałych przez opóźnienie

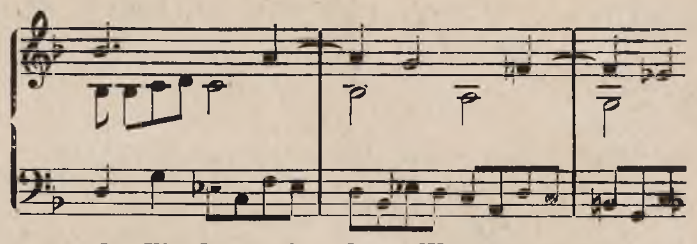
---

[1]) Może to jeszcze szczątek temoru (środkowego lub dolnego głosu) szkół polifoników XVI w., w którym bywał umieszczony temat kompozycji.

[2]) Passacaglia lub ciacona była formą muzyczną, w której pewien temat basowy nieprzerwanie się powtarzał a głosy górne się corazto żywiej rozwijały na jego tle

[3]) Jest to, nawiasem mówiąc zaród polifonji, t. j. jegnoczesnego brzmienia dwóch lub więcej akordów jako jedna barwa.

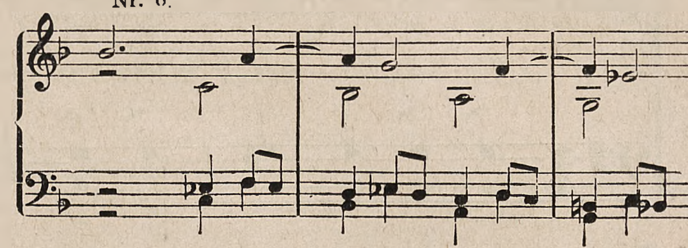
Nr. 5.



B-dur: I6 VI II V I IV VII III VI II

schemat harmoniczny tego przykładu przedstawia się tak:

Nr. 6.



Brzmią tu stale septymowe akordy pobocznych stopni[1]) *c es* (*g*) *b*, *b d* (*f*) *a*, *a c* (*es*) *g* i t. d.

---

[1]) Pierwszy, czwarty i piąty stopień gamy nazywają się głównymi i drugi, trzeci i szósty — pobocznemi.

(Ciąg dalszy w następnym numerze).

X. FR. WALCZYŃSKI.

„Organarja".

(Ciąg dalszy).

2. **A. Rihovsky:**

Praktyczny organista, op. 26. Zawiera 100 łatwych i pięknych preludjów.

Do nabycia: M. Urbanek, Praga.

H) Kompozytorów węgierskich:

1. **Fr. Liszt:**

Kompozycje organowe — wydanie Straubego.

Zawierają w sobie warjacje na temat: Bach, ewokację w kaplicy Syxtyńskiej, Ora pro nobis i Hymn papieski niezrównanej piękności.

Do nabycia: Peters, Lipsk.

2. **I. Brahms:**

op. 122. Preludja choralne. Bardzo piękne, nietrudne.

Do nabycia: Simrock, Berlin.

I) Kompozytorów jugosłowiańskich:

1. **St. Premrl:**

Preludja organowe, w 2 zeszytach. Bardzo przystępne, melodyjne, pełne rozmaitości harmonicznej i rytmicznej.

Do nabycia: Katolicka Księgarnia. Lublana.

J) Kompozytorów niemieckich:

1. **M. Brosig:**

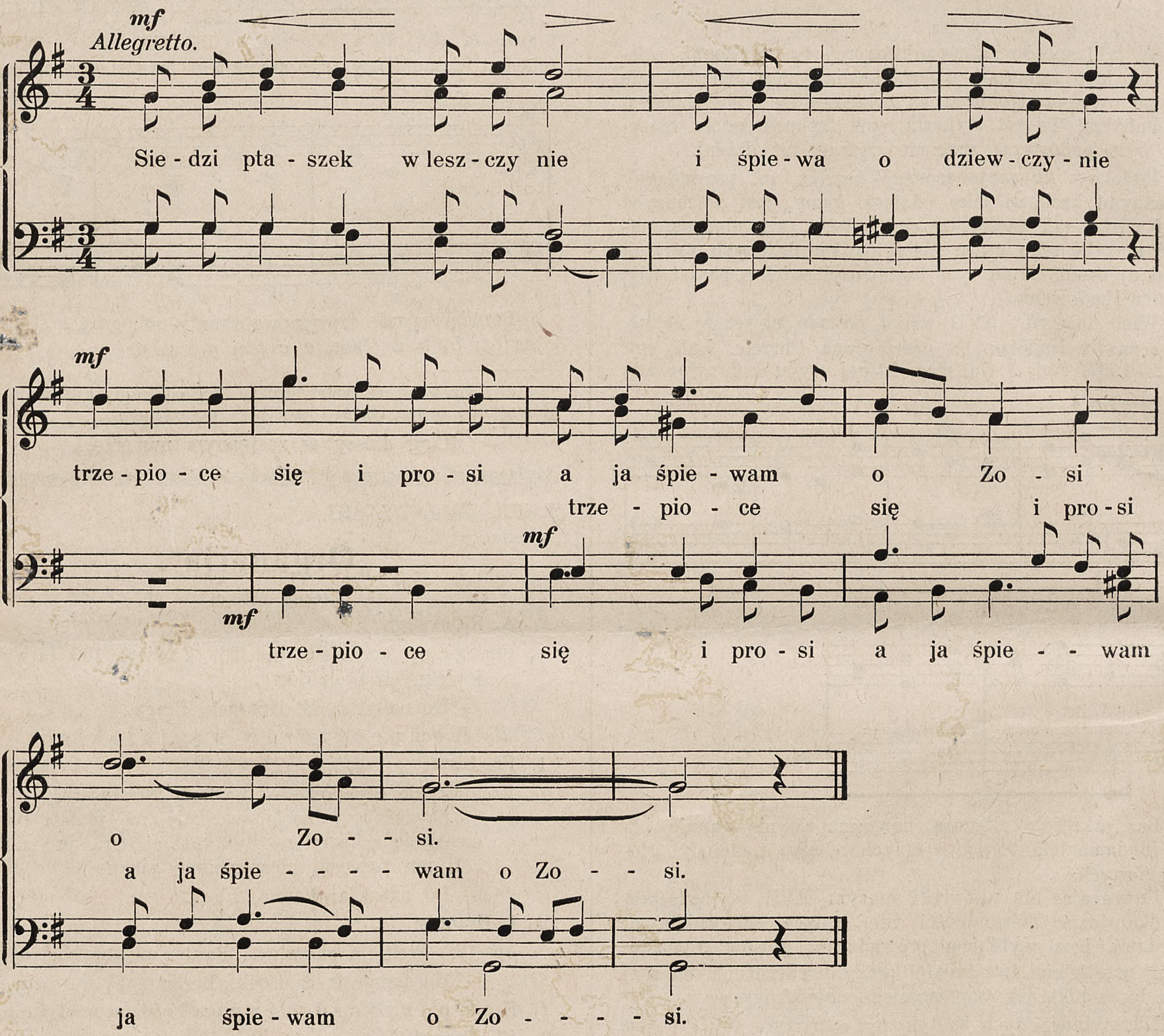
op. 32. Orgelbuch.

Jest to podręcznik nieocenionej dla organistów wartości, zawierający w sobie naukę modulacji wraz z licznymi przykładami, nadto wiele większych i mniejszych preludjów, fuget i t. p., które studjując sumiennie, można się stać doskonałym organistą. Dzieło praktyczne i jedyne w całej literaturze organowej.

Pieśni ludowe śląskie na chór męski

opracował prof. FELIKS SACHSE.

6. Siedzi ptaszek w leszczynie.



1. Siedzi ptaszek w leszczynie
   I śpiewa o dziewczynie
   Trzepioce się i prosi
   A ja śpiewam o Zosi.

2. Zosia, moje kochanie
   Zosia, moje żądanie
   Jak ja do ciebie chodzuję
   Niczego mi nie chybia.

3. Wtenczas, gdy cię całuję
   Słodkość w mem sercu czuję
   Za cię moje życie dam
   Tak serdecznie cię kocham.

Komplet dzieł organowych tego klasycznego mistrza obejmuje sześć tomów, przejrzanych i dokładnie oznaczonych znakami dynamiki i ekspresji, oraz aplikatury organowej przez profesorów: Pawła Clausnitzera i Maxa Gulbinsa. — Dzieła te powinien poznać i wykonywać każdy katolicki organista, jeśli chce godnie spełnić swoje obowiązki.

Do nabycia: F. Leuckart, Lipsk.

2. **F. Diebold:**

op. 43. Preludja (50) dla początkujących organistów.
op. 94. 26 preludjów większej objętości.
op. 326. 32 preludjów i postludjów.

Praktyczne podręczniki do studjum i kościelnego użytku.

Do nabycia: Pustet, albo Feuchtinger — Regensburg.

3. **M. I. Erb:**

op. 73. 20 preludjów, interludjów, postludjów w czasie nabożeństwa. Bardzo piękne co do melodyj i faktury muzycznej.

Do nabycia: L. Schwarz, Düsseldorf.

4. **P. Gregor Molitor O. S. B.:**

a) Orgelbuch w 3 zeszytach, zawierających znakomite preludja w najrozmaitszych formach.
b) Preludja i fugi, w 2 zeszytach, klasycznie opracowane, krótkie i łatwe.

Do nabycia: Gesselschaft M. Gregor Beuron.

5. **J. Renner,** junior:

op. 48. 30 łatwych i krótkich preludjów.
op. 67. 12 preludjów.
op. 39. 12 triów.
op. 19. 12 preludjów.

Cenne, melodyjne i interesujące preludja organowe.

Do nabycia: Leuckart, Lipsk; Gleichauf, Regensburg.

6. **E. Kretschmer:**

op. 51. 12 preludjów. Dzieło znakomite.

Do nabycia: Otto Junne, Lipsk.

7. **H. Kretschmar:**

op. 10. „Ite Missa est". Łatwe i piękne postludja.

Do nabycia: R. Forberg, Lipsk.

8. **Max Reger:**

op. 56. Preludja i fugi. Znakomite; nieco trudne.

Do nabycia: Universal Edition, Wien—Leipzig.

9. **I. Rheinberger:**

op. 123. 12 fuget w ścisłym, tak zwanym surowym stylu kościelnym opracowane; znakomite i do wykonania łatwe.
op. 107. 5 hymnów kościelnych, prześlicznie w formie parafraz opracowanych na organy lub harmonium.
op. 156. 12 poematów muzycznych, religijnych.
op. 167. 12 preludjów dłuższych — łatwych i trudniejszych — ale w całem tego słowa znaczeniu pięknych, pod tytułem: Medytacyj organowych.
op. 174. Miscelanea. 12 motetów organowych — trudniejszych do wykonania — ale godnych studjum i reprodukcji.
op. 189. 12 triów organowych. Znakomite pod każdym względem.

Do nabycia: R. Forberg, C. Kahnt, F. Leuckart — Lipsk.

10. **E. Stehle:**

Fantazja na temat: „O sanctissima", w 4 częściach. Prześliczna kompozycja.

Do nabycia: Schuberth, Lipsk.

11. **I. Schildknecht:**

op. 27. 100 łatwych preludjów z podaniem wskazówek co do rejestrowania poszczególnych numerów. Dzieło bardzo praktyczne dla początkujących organistów.

Do nabycia: Hug & Cie, Lipsk.

12. **P. Piel:**

op. 36 i 37. 12 triów organowych dla studjum i użytku kościelnego.
op. 113 112 łatwych i krótkich przegrywek. Znakomite.

Do nabycia: Schwann, Düsseldorf.

13. **P. Krause:** —

op. 10. Liryczne kawałki w 2 zeszytach.
op. 13. Miniatury, w 2 zeszytach.
op. 20. Medytacje, w 2 zeszytach.

Trudniejsze, w nowszym stylu fantazje organowe, ale bardzo szlachetnie pojęte i wielki urok mające kompozycje.

Do nabycia: F. Leuckart, Lipsk.

14. **I. M. Schwammel:**

op. 24. „Orgelklänge". 23 bardzo pięknych utworów organowych.
op. 29. 21 tematycznych łatwych preludjów.
op. 30. „In gloriam Dei". 30 tematycznych preludjów w rozmaitych formach i rozmiarach.
op. 32. „Psallam Deo". 35 tematycznych preludjów w nowszym stylu.

Wszystkie powyższe kompozycje I. M. Schwamla, profesora muzyki i dyrygenta przy kościele Serca Jezusowego w Insbrucku, odznaczają się niezwykle bogatą inwencją i szlachetnością stylu.

Do nabycia: Pawelek, Regensburg.

Dla uzupełnienia wskazówek co do wyboru kompozycyj organowych do praktycznego w kościele użytku, uważam za wskazane uwzględnić jeszcze dwie rzeczy, mianowicie preludja organowe w starych tonacjach kościelnych, a nadto niektóre zbiorowe wydawnictwa kompozycyj organowych, by zaspokoić życzenia wszystkich pp. organistów, tak zdolniejszych i dostatecznie już w grze organowej wyćwiczonych, jak i początkujących, a szczerze pragnących udoskonalić się w sztuce organistowskiej.

Co się tyczy preludjów w starych tonacjach kościelnych, zwracam uwagę na to, że są one potrzebne dla nabycia poważnej, stylowej, prawdziwie kościelnej gry organowej, a nadto przy wykonywaniu mszy gregorjańskich lub innych z tekstem łacińskim, jedno, czy wielogłosowych, powinny preludja ściśle łączyć się z niemi w tonacji i stylu. Z tego względu polecam następujące preludja, mianowicie:

I. Beltiens:

op. 126. Modulacje w starych tonacjach.
op. 131 i 133 Preludja i postludja tegosamego rodzaju.

Do nabycia: Schwamm, Düsseldorf.

C. Deigendesch:

50 modulacyj w starych tonacjach.

Do nabycia: A. Böhm & Cie, Wiedeń.

Al. Guilmant:

op. 68. 60 interludjów gregorjańskich.

Do nabycia: Otto Junne, Lipsk.

Eug. Gigout:

Album gregorjańskie, obejmuje 230 preludjów. Dzieło nadzwyczajnego talentu i pracy.

Do nabycia: A. Leduc, Paryż.

P. Piel:

op. 76. 64 preludjów w starych tonacjach. Łatwe i znakomite.

E. Stehle:

„Praeludia organi“.

Jest to zbiór oryginalnych preludjów w tonacjach kościelnych na tematach gregorjańskich, zastosowanych do Introitów, Offertorjów i Komunij Graduału rzymskiego, bardzo starannie i stylowo opracowanych.

Do nabycia: Pustet, Regensburg.

Z wydawnictw zbiorowych kompozycyj do użytku praktycznego zasługują na polecenie następujące dzieła:

J. Diebold:

„Orgelstücke moderner Meister“, cztery tomy najznakomitszych kompozycyj organowych, łatwych i trudnych, mistrzów nowoczesnych, które J. Diebold zebrał i w bardzo dobrym systematycznym porządku wydał dla użytku organistów w kościele wśród nabożeństwa lub na koncertach religijnych, czy wreszcie dla studjum gry organowej.

Do nabycia: Otto Junne, Lipsk.

(Ciąg dalszy nastąpi)

Wydawca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. Drukarnia „Głosu Narodu“ w Krakowie.